



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Filmischer Aktivismus und Regimekritik – zur Zirkulation kritischer Dokumentarfilme während des Milošević-Regimes

Reiter, Andrea

Abstract: Aus der Zeit der Zerfallskriege im ehemaligen Jugoslawien ist der Einfluss der staatlichen Medien der Nachfolgestaaten in «guter» Erinnerung. Durch eine nationalistische Berichterstattung wurde versucht, Einfluss auf das Denken und Handeln der einzelnen jugoslawischen Völker auszuüben und Hass und Intoleranz zu schüren. Trotz der schwierigen Bedingungen beim Übergang vom Titoismus zu neuen, nur vordergründig demokratischen Regierungsformen, produzierten zahlreiche unabhängige Filmschaffende der Region kritische Dokumentarfilme. Diesen kann das «politisch-aktivierende» Potenzial zugeschrieben werden, ein Bewusstsein für politische Zusammenhänge und politische Eigenverantwortung anzuregen. Anhand eines ausgewählten Dokumentarfilms, dessen Produktions- und Zirkulationsgeschichte relativ gut rekonstruierbar ist, befasst sich dieser Text beispielhaft mit den rhetorischen Strategien sowie mit den Zirkulationstaktiken eines dokumentarischen Filmschaffens unter autoritären Bedingungen in Serbien.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-162635>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Reiter, Andrea (2018). Filmischer Aktivismus und Regimekritik – zur Zirkulation kritischer Dokumentarfilme während des Milošević-Regimes. In: Berton, Mireille; Bouchez, Charlotte; Trenka, Susie. Die Zirkulation der Bilder : Kino, Fotografie und neue Medien. Marburg: Schüren Verlag, 153-168.

LA CIRCULATION DES IMAGES: CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET
NOUVEAUX MÉDIAS
DIE ZIRKULATION DER BILDER: KINO, FOTOGRAFIE UND
NEUE MEDIEN

REIHE / COLLECTION

RESEAU / NETZWERK CINEMA CH

herausgegeben von / dirigée par

Alain Boillat, Maria Tortajada, Margrit Tröhler

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique:

Alain Boillat

Roland Cosandey

Barbara Flückiger

Maria Tortajada

Margrit Tröhler

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

LA CIRCULATION DES IMAGES:
CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET
NOUVEAUX MÉDIAS

DIE ZIRKULATION DER BILDER:
KINO, FOTOGRAFIE UND NEUE
MEDIEN

MIREILLE BERTON, CHARLOTTE BOUCHEZ, SUSIE TRENKA
(ÉD./HG.)

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde ermöglicht mit Unterstützung des
Doktoratsprogramms «Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und
andere Medien» der Universitäten Lausanne und Zürich. /
Cette publication a bénéficié du soutien du programme doctoral
«Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias» de
l'Université de Lausanne et de l'Université de Zurich.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2018
Alle Rechte vorbehalten

Gestaltungskonzept und Layout / conception graphique: Reto Winkelmann
Layout / mise en page: Erik Schüssler
Umschlaggestaltung / couverture: Luke Archer
Titelbild / image de couverture: «Jeannette Poirier looking at photograph of baking in
file cabinet drawer at the Washington office of the Overseas Branch of the US Office of
War Information», 1945, Silbergelatineabzug, Library of Congress (P&P Division, FSA-
OWI collection), USA.
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN: 978-3-89472-972-1

SOMMAIRE / INHALT

INTRODUCTION / EINLEITUNG

Mireille Berton, Charlotte Bouchez, Susie Trenka 7/19

«WIDĀD» (1936)

DIE TRANSNATIONALE REZEPTION DES ERSTEN
ÄGYPTISCHEN SPIELFILMS, DER NACH EUROPA
GELANGTE

Henriette Bornkamm 31

«LA VIE DES IMAGES»

PAUL VANDERBILT, L'ARCHIVE ET LES THÉORIES DE LA
PHOTOGRAPHIE

Davide Nerini 47

L'EXPOSITION D'ARCHITECTURE COMME OBJET DE TENSIONS ENTRE PHOTOGRAPHES ET ARCHITECTES:

LE CAS DE *SWITZERLAND PLANNING AND BUILDING
EXHIBITION* (1946–1949)

Anne Develey 63

RUDOLF ZELGERS BETEILIGUNG AN DER WELTAUSSTELLUNG DER PHOTOGRAPHIE VON 1952

ENTWICKLUNGEN IM BEREICH DER
AMATEURFOTOGRAFIE

Muriel Willi 79

LA CIRCULATION DES IMAGES PENDANT «L'INSTANT PRÉGNANT» DU CINEMA NOVO

LE CAS DE «ARRAIAL DO CABO» (1959)

Lilia Lustosa de Oliveira 95

UNE APPROCHE TRANSNATIONALE DES «NOUVEAUX CINÉMAS»

L'EXEMPLE DE LA CIRCULATION DE «THE CONNECTION»
(SHIRLEY CLARKE, 1961) AU DÉBUT DES ANNÉES 1960

Faye Corthésy 115

ÉMANCIPER LE SAVOIR!

LES CINÉ-TRACTS DE ROUEN (1968–1969)

Achilleas Papakonstantis 135

FILMISCHER AKTIVISMUS UND REGIMEKRITIK

ZUR ZIRKULATION KRITISCHER DOKUMENTARFILME
WÄHREND DES MILOŠEVIC-REGIMES

Andrea Reiter 153

CONSTRUIRE UNE MÉMOIRE DE KATRINA *ONLINE*

DYNAMIQUES DE DÉMOCRATISATION ET PROCESSUS
PARTICIPATIF DE LA *HURRICANE DIGITAL MEMORY BANK*

Maude Oswald 169

VOCALOID ET PROSUMERS

LA CIRCULATION DES PERSONNAGES AU JAPON

David Javet 187

ANNEXES / ANHANG

AUTEUR-E-S ET ÉDITRICES / AUTORINNEN UND
AUTOREN, HERAUSGEBERINNEN

201

RÉFÉRENCES DES ILLUSTRATIONS /

ABBILDUNGSNACHWEISE

209

FILMISCHER AKTIVISMUS UND REGIMEKRITIK

ZUR ZIRKULATION KRITISCHER DOKUMENTARFILME WÄHREND DES MILOŠEVIĆ-REGIMES

Andrea Reiter

Zusammenfassung: Aus der Zeit der Zerfallskriege im ehemaligen Jugoslawien ist der Einfluss der staatlichen Medien der Nachfolgestaaten in «guter» Erinnerung. Durch eine nationalistische Berichterstattung wurde versucht, Einfluss auf das Denken und Handeln der einzelnen jugoslawischen Völker auszuüben und Hass und Intoleranz zu schüren. Trotz der schwierigen Bedingungen beim Übergang vom Titoismus zu neuen, nur vordergründig demokratischen Regierungsformen, produzierten zahlreiche unabhängige Filmschaffende der Region kritische Dokumentarfilme. Diesen kann das «politisch-aktivierende» Potenzial zugeschrieben werden, ein Bewusstsein für politische Zusammenhänge und politische Eigenverantwortung anzuregen. Anhand eines ausgewählten Dokumentarfilms, dessen Produktions- und Zirkulationsgeschichte relativ gut rekonstruierbar ist, befasst sich dieser Text beispielhaft mit den rhetorischen Strategien sowie mit den Zirkulationstaktiken eines dokumentarischen Filmschaffens unter autoritären Bedingungen in Serbien.

Activisme cinématographique et critique politique

À propos de la circulation d'un film documentaire sous le régime de Milošević

Résumé français: En ex-Yougoslavie, on se souvient bien de l'influence des médias nationaux dans les Etats constitués après la guerre. A travers

ces moyens de communication, on a cherché à exercer une influence sur les pensées et les actions des peuples de l'ex-Yougoslavie, désormais séparés, afin de propager la haine et l'intolérance. Malgré les difficultés de la transition du régime de Tito vers des régimes prétendument démocratiques, de nombreux cinéastes indépendants de la région ont pu produire des documentaires critiques. Ces films ont cherché à favoriser le «potentiel activiste» des spectateurs en les incitant à développer leur conscience critique et leur propre responsabilité politique. À travers l'analyse d'un documentaire dont les conditions historiques de production et de circulation peuvent être relativement bien reconstituées, cet article rend compte des stratégies rhétoriques et des tactiques de circulation d'un film documentaire sous les conditions d'un régime autoritaire en Serbie.

Am 15. April 1994 sorgte die Kinopremiere des semi-fiktionalen Dokumentarfilms *TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA* (TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN,¹ Serbien 1994) für viel Furore in der Hauptstadt Belgrad. Der serbische Regisseur Želimir Žilnik beleuchtete den aktuellen Zustand der Gesellschaft anhand einer inszenierten Wiederkehr des verstorbenen ehemaligen jugoslawischen Staatspräsidenten Josip Broz Tito. Das Kino war bis auf den letzten Platz ausverkauft. Zahlreiche Oppositionspolitiker hatten sich eingefunden, während augenscheinlich war, dass die regierende Politikerriege durch Abwesenheit glänzte.² Die großen, regierungsnahen Zeitungen veröffentlichten in den folgenden Tagen lange Beiträge, die darauf hinwiesen, dass es sich um eine Produktion von B92 handelte – eines allseits als oppositionell, mutig und Milošević-kritisch bekannten Radiosenders aus Belgrad.³ Die Artikel befassten sich eingehend mit dem Inhalt des Films, ohne jedoch dessen zahlreiche polemische Bemerkungen zum Milošević-Regime aufzugreifen. Einzig das Wochenmagazin *NIN* publizierte ein Interview, in dem sich der Filmemacher kritisch zum Verhältnis von damaligen Machtha-

1 Der Dokumentarfilm, im Folgenden auch als Tito-Film abgekürzt, lief im Herbst 1994 im West-deutschen Rundfunk. Die später folgenden Zitate entnehme ich weitgehend dieser deutschen Fassung.

2 Vgl. *NIN*, 22.04.1994. *NIN*, *Nedeljne Informativne Novine* (Wöchentliche Informative Zeitung), war wie die meisten anderen großen Zeitungen Serbiens ab Ende der 1980er-Jahre durch Milošević und seine Parteigenossen «gleichgeschaltet» worden (vgl. Melčić: «Zwischen Pluralismus und Denkdiktat», S. 316).

3 B92 besaß Kultstatus unter liberalen Bürgern. Seit der Gründung im Jahr 1989 fungierte der Sender als kritisches Sprachrohr in der konformistischen Medienlandschaft und setzte sich für Demokratisierungsprozesse ein (vgl. Smith: *Political Turmoil in Serbia*, S. 17).

bern und Gesellschaft äußerte.⁴ Auch internationale Zeitungen berichteten über Event und Film.⁵

Žilniks *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* ist ein außergewöhnliches Beispiel innerhalb einer ganzen Reihe von Dokumentarfilmen, die in den 1990er-Jahren in Serbien – hauptsächlich unter dem (einen gewissen Schutz bietenden) Label B92 – von kritischen Filmemachern realisiert wurden. Anhand des Tito-Films geht dieser Aufsatz der Frage nach, was die Besonderheit des filmischen Aktivismus jener Jahre ausmachte. Meine These ist, dass Dokumentarfilme wie jener von Žilnik als Gegendiskurse zur allumfassenden serbischen Propaganda fungierten, und dass sie das Potenzial besaßen, nicht nur aufgrund ihrer Inhalte, sondern aufgrund pragmatischer Zuschreibungen und ihrer besonderen Zirkulationsmodi ein politisches Bewusstsein und eine Auseinandersetzung mit den propagandistischen Manipulationen des Regimes hervorzurufen. Selbstbestimmung und Emanzipation der Zivilgesellschaft waren im sozialistischen Jugoslawien und späterhin unter Slobodan Miloševićs Regime unterdrückt worden. Dennoch wird durch die Existenz und Verbreitung dieser Dokumentarfilme ein Engagement mit dem Ziel einer Stärkung der Zivilgesellschaft evident.

Um das filmisch-politische Entfachen von Selbstbestimmung und Eigenverantwortung zu beschreiben, greife ich auf die Theorie der Semio-
pragmatik zurück, und zwar in ihrer von Julia Zutavern hinsichtlich politischer Aspekte weiterentwickelten Form. Im semiopragmatischen Modell des Filmtheoretikers Roger Odin⁶ ist die Herstellung von Bedeutung als ein «doppelter Prozess» in unterschiedlichen «Räumen» konzipiert.⁷ Die von Filmen generierte Bedeutung muss dabei auf Produktions- und Rezeptionsseite nicht notwendigerweise übereinstimmen. Die Textproduktion basiert für Odin nämlich auf einem Konglomerat filminterner und -externer Operationen aufseiten der Rezeption, die produktionsseitig nicht vollständig kontrolliert werden können.⁸ Diesen semiopragmatischen Ansatz, der sich stark an idealtypischen Lektüremodi orientiert, erweitert Zutavern um das Moment des Politischen. Die Politik eines Films, so Zutavern, ist «weder seinen Inhalten und Formen noch seinen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen inhärent», sondern erwächst vielmehr «aus den verschiedenen Bedeutungen und Affekten, die

4 NIN, 22.04.1994.

5 U. a. *The New York Times*, *The Guardian*, *De Volkskrant*, *Corriere della Sera*, *Die Zeit* und *Frankfurter Rundschau*.

6 Vgl. u. a. Odin: *De la fiction*; Ders.: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen».

7 Odin: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen», S. 42.

8 Vgl. Odin: *De la fiction*, S. 70f.

dem Film aufgrund unterschiedlicher textueller und kontextueller Faktoren im Raum seiner Herstellung wie in dem seiner Rezeption zugeschrieben werden.»⁹ So lassen sich die Bedingungen erfassen, unter denen der Lektürevorgang und «die aus ihm resultierenden Argumente und Botschaften als politisch aufgefasst und/oder politisch wirksam werden.»¹⁰ Um klären zu können, ob und unter welchen Bedingungen Filme politisch verstanden werden oder politisch wirksam sind, entwickelt Julia Zutavern in Anlehnung an die politische Philosophie und Ästhetik des französischen Philosophen Jacques Rancière drei unterschiedliche politische Lektüremodi. Der «metapolitische Modus» betrifft all jene «Prozesse der Sinn- und Affektproduktion [...], in deren Rahmen ein Film als politisch deklariert wird, unabhängig davon, was man darunter versteht.»¹¹ Hierbei werden Argumente, Botschaften, Ideen und Werte eines Films ermittelt und als politisch gelesen. Der «parapolitische Modus» betrifft die «institutionellen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen», durch die ein Film als politisch deklariert wird.¹² Aufgrund von pragmatischen Kriterien wird die «Politik» eines Films als eine Form «politischer» Kommunikation» aufgefasst.¹³ Der dritte, von Zutavern als «politisch» beschriebene Lektüremodus zielt auf die wahrnehmbaren Kriterien der gesellschaftlichen Ordnung und erzeugt bei den Zuschauenden «die Erfahrung einer Spaltung des Wirklichen, einer Spaltung dessen, was für gegeben gehalten wird.»¹⁴ Sie erkennen, dass die Wirklichkeit der gesellschaftlichen Zusammenhänge anders beschaffen sein könnte, als sie es bis anhin angenommen hatten, wodurch diese «Spaltung» zustande kommt. Dieser Modus, bei dem die Politik eines Films nicht «identifiziert», sondern «wirksam» wird,¹⁵ ist für Zutavern durch ein Scheitern der «Diskursivierung» geprägt, d. h., dass in der Lektüre der «Sinnzusammenhang des Films» aufgrund der erfahrenen Differenzierung des Wirklichen nicht vollzogen werden kann.¹⁶ Da dieser Lektüremodus nicht im Raum der Produktion konzipiert werden kann, ist sein Gelingen ungewiss.¹⁷ Was jedoch in allen drei Modi erreicht werden kann, ist eine «indirekte politische Wirkung», durch die Filme «indirekt politische Funktionen erfüllen können.»¹⁸ Aus

9 Zutavern: *Politik des Bewegungsfilms*, S. 13.

10 Ebd., S. 15.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 15f.

13 Ebd., S. 73.

14 Ebd., S. 56. Zutavern spricht diesbezüglich von einer «direkten politischen Wirkung» (ebd.).

15 Vgl. ebd., S. 69.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd., S. 71.

18 Ebd., S. 57.

diesem Grunde nutze ich Julia Zutaverns Konzeption, um mich der Frage nach dem «politischen Modus» zu nähern, konzentriere mich jedoch auf die bei ihr als «indirekt» bezeichnete politische Funktion, den Zuschauer anhand der Politik des Films zur Reflexion anzuregen. Ich spreche daher von einem Bewusstwerdungsprozess in der Lektüre, der durch einen «politischen» – im Sinne eines «politisch-aktivierenden» – Modus im Raum von Produktion und Rezeption zustande kommt und zu einem Überdenken der eigenen politischen Haltung auf der Basis gesellschaftlicher Grundwerte animiert.

Um auf die außerfilmischen Aspekte und deren mögliche Auswirkungen auf den Lektüremodus der Betrachter einzugehen und die Bedingungen für eine Wahrnehmungsveränderung zu erfassen, werde ich in meiner Analyse von einigen hypothetischen Annahmen ausgehen. Denn da die historischen Quellen über Produktionsweisen, Ausstrahlungsformen und Zirkulationswege im ehemaligen Jugoslawien der 1990er-Jahre sehr dünn gesät sind – das Agieren im Moment war wichtiger als die Archivierung für die Zukunft –, müssen Spuren dazu dienen, punktuelle Ausblicke zu bieten. Ähnlich wie der Filmhistoriker Frank Kessler dies für die Beschäftigung mit konkreten, historischen Zuschauern beschrieben hat, gilt es unter Einbezug des historischen Quellenmaterials sowie aller verfügbaren Hinweise, eine «hypothetische Konstruktion»¹⁹ vorzunehmen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass diese gegenüber dem Standpunkt der heutigen Betrachterin kulturellen und historischen Differenzen unterliegt.²⁰ Meine Darstellungen führen daher keineswegs zu einem abgerundeten Ganzen. Sie geben mir aber die Möglichkeit, meine Hypothese zu untermauern, dass es den Dokumentarfilmen jener Jahre gelang, die Wahrnehmung des Publikums herauszufordern, die Zuschauer für die Wandelbarkeit der gesellschaftlichen Ordnung zu sensibilisieren und so ihre politische Subjektwerdung zu begünstigen.

IM GESPRÄCH MIT DEM VERSTORBENEN FÜHRER

Im Jahr 1994 war Tito bereits seit 14 Jahren tot. Mit eiserner Hand und einem mächtigen Personenkult hatte er während mehr als drei Jahrzehnten unter dem Leitspruch von «Brüderlichkeit und Einheit» den Vielvölkerstaat regiert und Sonderwünsche und nationalistische Neigungen der einzelnen Völker unterbunden. Nach seinem Tod 1980 begann die Neuordnung der Macht. Aufflammende nationalistische Tendenzen und eth-

19 Kessler: «Viewing Pleasures», S. 64.

20 Vgl. ebd., S. 62.

nische Spannungen in einzelnen Regionen – geschürt durch die politischen Eliten und verschärft durch eine ökonomische Krise – führten zur Eskalation politischer Konflikte und zum Zerfall des Staates.²¹

Tito galt in jenen Jahren als *Persona non grata*. Seine Monumente wurden entfernt, nach ihm benannte Straßen erhielten neue Namen. Die politischen Eliten setzten alles daran, ihre Beziehungen zum Titoismus und ihre durch Tito beförderten Karrieren vergessen zu machen. In diesem Zusammenhang spielten die Medien eine entscheidende Rolle. Schon bevor Miloševićs Partei die Regierung stellte, hatte sie begonnen, nationales Fernsehen, Radio und die wichtigsten Presseorgane des Landes systematisch unter ihre Kontrolle zu bringen, indem sie das Management durch staatsreue Kader ersetzte und kritische Medienschaffende bedrohte oder entließ.²² Mit ihrer einseitigen, propagandistischen und oft falschen Berichterstattung hatten diese Medien die Bevölkerung auf ein nationalistisches Gedankengut eingeschworen, hatten ethnische Spannungen und Hass geschürt und Serbien als umzingelt von Feinden beschworen.²³ Diese Entwicklungen beobachtete Filmemacher Žilnik mit Argwohn: «Es wird nicht nur das nüchterne Nachdenken über Josip Broz [Tito] eliminiert, sondern man schafft eine falsche Diskontinuität zwischen den Zeiten seiner Herrschaft und der jetzigen blutigen Zerstückelung Jugoslawiens.»²⁴ Um diese Zusammenhänge filmisch zu erforschen, durchkreuzte der Regisseur die politische Strategie des Vergessens, indem er den Schauspieler Dragoljub S. Ljubičić in eine Marschallsuniform kleidete, ihn in einem Belgrader Vorort die Stufen des Tito-Mausoleums herabsteigen ließ und mit einem Kamerateam in die Innenstadt begleitete.

Als wisse er nicht, was in «seinem» Land los sei, lässt sich «Tito» von den Passanten die aktuellen Entwicklungen erläutern, fordert sie auf, ihm zu erklären, warum man dem serbischen Volk keinen Glauben mehr schenke und es mit Sanktionen belege. Allen ist der Schwindel bewusst: Wo immer Titos Mime hinkommt, scharen sich die Menschen um ihn und lassen sich auf das Spiel ein. Manche geben der sozialistischen Führung die Schuld, einzelne wünschen sich Tito zurück, andere denken über eine neu zu bildende Volksregierung nach. Einer fordert: «Sie hätten all die mitnehmen sollen, die Sie hier unten zurückließen!» – Tito: «Wie, das ganze Volk?» – «Nicht das Volk! Jene, die Sie als Führende zurücklie-

21 Für eine umfassende Einführung in die historischen Zusammenhänge, die Ursachen und den Verlauf des Zerfalls von Jugoslawien, siehe Dunja Melčić: *Der Jugoslawien-Krieg*.

22 Vgl. Thompson: *Forging War*, S. 21–133.

23 Vgl. u. a. Skopljanac Brunner et al.: *Media & War*; MacDonald: *Balkan Holocausts?*

24 Interview mit Žilnik in der *Frankfurter Rundschau*, 20.05.1994.

ßen. Ihre Erben!» (Gelächter) Die Zusammenhänge zwischen gegenwärtiger Regierung und Titos Parteispitze, die von offizieller Seite negiert werden, scheinen dem herbeilaufenden Publikum sehr vertraut. Sie nutzen die Performance, um über das Verleugnete zu diskutieren. Als vermeintlicher Tito eröffnet der Darsteller einen Raum der Imagination, in dem Positives und Negatives gegeneinander abgewogen und zuweilen auch Erinnerungen an Riten und Symbole aus Titos Regentschaft mit Gespür fürs Subtile aufgegriffen werden: Ein Mann steckt dem (schlanken) «Tito» ein Veilchen an die Weste – die Lieblingsblume des Führers –, während eine Frau ausruft: «Unser Tito, unser Veilchen – einst wogst du 150 Kilo!» und vermutet, dass er von Goli Otok²⁵ noch nie gehört



1–2 Begegnungen mit dem «auferstandenen» Tito.

habe (Abb. 1). Ein Roma stimmt auf seinem Akkordeon das jugoslawische Kult-Lied der Treue an (Abb. 2): «Druže Tito mi ti se kunemo, da sa tvoga puta ne skrenemo» (Genosse Tito, wir schwören dir, von deinem Weg nicht abzuweichen); auch Korruption und Sozialismus werden thematisiert. Dem Schauspieler gelingt es derweil, durch Fragen und Anmerkungen den Fokus immer wieder auf die Gegenwart zu lenken. So schildert ihm ein Soldat seine traumatischen Erlebnisse an der Front. Ein älterer Herr berichtet: «200 junge Männer sterben heutzutage für zwei Berge.» – Tito: «Sind Berge 200 Menschenleben wert?» – «Für diese Menschen schon. Sie sagen: Die Berge gehören zu uns. Die anderen behaupten das gleiche und sie rufen den 200–300 jungen Männern zu: Vorwärts!» – Tito: «Aber wem gehörten diese Berge denn vorher?» – «Das ist es doch», empört sich der Herr, «Sie werden alle sterben, bis bewiesen ist, wem die Berge wirklich gehören!»

25 Auf Goli Otok, einer Adria-Insel, wurden anfangs der 1950er-Jahre nach dem Zerwürfnis mit der UdSSR unter strengster Geheimhaltung vermeintlich kommunistische Verräter eingesperrt und gefoltert – ein dunkles Kapitel der jugoslawischen Geschichte, das erst nach Titos Tod allmählich öffentlich debattiert wurde.



3 Gespräch mit einem bosnisch-serbischen Flüchtling auf den Stufen des unter Milošević demonitierten «Grabs der Nationalhelden» (Festung Kalemegdan).

Die Dialoge sind Teil der Performance, weisen jedoch große Aktualität auf: Im Spiegel des fiktiven Tito geben die Menschen ihre Ängste und Hoffnungen ebenso wie ihre politischen Positionierungen preis (Abb. 3). Für den Kunsthistoriker Dejan Sretenović zeigt sich in den Reaktionen, dass die vergangene «jugoslawische Realität» noch keiner «radikal ideologischen Abrüstung» unterzogen worden ist und noch immer die Wirklichkeit strukturiert.²⁶ In Bezug auf die Einschätzungen der Zerfalls- und Kriegsursachen sowie der Einstellung der ex-jugoslawischen Bevölkerungen warnt er – vor allem auch mit Blick auf westliche Beobachter und Analysten – vor einer simplifizierenden Darstellung der ideologischen Denkweisen:

As far as the F.R. [Socialist Federal Republic] of Yugoslavia is concerned, one cannot speak here about a simple, chameleonic transformation of communist to nationalist populism, about the substitution of a communist Master by a nationalist one (as held by most analysts). Rather, it is the question of a much more complex situation, an ideological confusion, and an ideological and semantic surplus leading to the heightening of social tensions and upheavals.²⁷

Diese vermeintliche ideologische Konfusion wird im Film jedoch durch zahlreiche analytisch-reflektierende Stimmen widerlegt, die die Manipulationen des gegenwärtigen Regimes als durchschaubar entlarven.

Während durch Propaganda und gesetzliche Maßnahmen einerseits eine politische Passivität in der serbischen Bevölkerung zu beob-

²⁶ Sretenović: «Art in a Closed Society».

²⁷ Ebd.

achten war,²⁸ zeigt sich im Dialog des falschen Tito mit den Belgradern, dass die Einschätzungen der Menschen durchaus nicht einheitlich befürwortend waren. So gab es gerade in den größeren serbischen Städten eine kritische, wenn auch marginale Zivilgesellschaft. Dies erwähnt auch der Südosteuropa-Spezialist Holm Sundhaussen: «[Milošević] vertrat keineswegs uneingeschränkt die Mehrheitsmeinung der serbischen Bevölkerung (schon gar nicht die des alteingesessenen Belgrader Bürgertums), wie zahlreiche Umfragen und die Wahlergebnisse in den 90er-Jahren belegen.»²⁹

Das Problem war vielmehr, dass kritische Haltungen zu selten an die Öffentlichkeit gelangten, weil zu den staatlich kontrollierten Medien kaum alternative Plattformen existierten. Nur vereinzelt, nichtstaatlichen Medien gelang es trotz staatlicher Einschränkungen und Bedrohungen bis zu einem gewissen Grad ihre Unabhängigkeit zu verteidigen.³⁰ In diesem Klima der Unsicherheit strebten die Filme von B92 die Aktivierung der gesellschaftlichen Selbstverantwortung an. Sie rückten jene Themen in den Blick, die in den staatlichen Medien keine Beachtung fanden, ohne jedoch der politischen Propaganda durch Gegenpropaganda zu begegnen.³¹

MECHANISMEN DER IRRITATION

Žilniks Film holt nun Präsident Tito aus der Vergessenheit ins gesellschaftliche Bewusstsein zurück, ohne dass er in seiner Vielstimmigkeit eine eindeutige Positionierung erkennen lässt.³² Dadurch bündelt sich in ihm ein Set von Lektüeranweisungen, das im Sinne des erweiterten semiopragmatischen Modells einen «politisch-aktivierenden Lektüremodus» befördert und so das Publikum animiert, sich der Widersprüche

28 Vgl. Gagnon: *The Myth of Ethnic War*, S. 87 ff. Der Autor beschreibt, wie die serbische Regierungspartei die Bevölkerung entrechtete und einschüchterte, und wie sie all jene zum Schweigen zu bringen versuchte, die für einen fundamentalen Wandel der politischen Strukturen eintraten.

29 Sundhaussen: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten*, S. 258 ff.

30 Mark Thompson legt dies in seiner Studie über die ex-jugoslawische Medienlandschaft der 1990er-Jahre ausführlich dar (Thompson: *Forging War*).

31 Für die Begriffe der Propaganda und Gegenpropaganda, für die keine einheitliche Definition existiert, möchte ich in einer engen Auslegung und im konkreten Bezug auf Jugoslawien folgende Aspekte hervorheben: Propaganda bezeichnet eine «besondere Form der systematisch geplanten Massenkommunikation, die nicht informieren oder argumentieren, sondern überreden und überzeugen möchte» (Bussemer: *Propaganda*, S. 13), wobei die einseitige Informationsvermittlung meist unter Diskreditierung des politischen Gegners vonstatten geht (vgl. ebd., S. 36).

32 Diese Vorgehensweise analysiert die Filmwissenschaftlerin Dina Iordanova in ihrer Gesamtschau über das Balkan-Kino als diskurskritischen Umgang mit der komplexen und gesellschaftspolitisch orientierten Selektivität historischen Erinnerns: Eine diskontinuierliche, fragmentierende Narration stellt sich der Illusion unumstößlicher Wahrheiten und Erklärungen in der Handhabung von historischem Material entgegen (vgl. Iordanova: *Cinema of Flames*: S. 89 ff.).

ideologisch-hegemonialer Diskurse bewusst zu werden und zu einer eigenen politischen Haltung zu gelangen.

Dazu trägt ebenfalls bei, dass dieser Film als Mockumentary funktioniert, und auch deshalb nicht zu einer eindeutigen Aussage führt. Mockumentarys sind Filme, die sowohl den «Eindruck von Authentizität und Objektivität» vermitteln, als auch dadurch Irritationen erzeugen, dass sie «ihre eigentliche Fiktionalität» zu erkennen geben.³³ So nutzt der Tito-Film «dokumentarische Codes und Konventionen», die einerseits eine dokumentarische Lesart provozieren,³⁴ während andererseits in der Interaktion mit dem Tito-Darsteller vermeintliche gesellschaftliche Wahrheiten verwischt und infrage gestellt werden.

Wenn sich generell sagen lässt, dass das für Mockumentarys «typische Verwirrspiel aus *Wahrheit* und Täuschung, aus Fiktivem und Authentischem [...] die Aufmerksamkeit auf das Dokumentarfilmgenre selbst [lenkt]»,³⁵ so liegt der Brennpunkt des Tito-Films jedoch eher bei der Erkundung der aktuellen Realität durch ein fiktives Konstrukt. Diesen Aspekt beschreiben auch Steven N. Lipkin, Derek Paget und Jane Roscoe als zentrales Merkmal der Mockumentarys jenseits dekonstruktiv-subversiver Kategorien: «To the extent to which they are cultural and social commentators, the forms draw very close to the original aims and intentions of documentary 'proper'.»³⁶ Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* nicht nur durch das kaleidoskopische, in performativ-parodistischer Form gezeichnete Bild der serbischen Gesellschaft, sondern auch über punktuell eingefügtes Archivmaterial die Illusion einer historischen Wahrheit hinterfragt. Am Anfang stehen Aufnahmen aus der Glanzzeit des Titoismus: Sie zeigen Josip Broz Tito an Volksmärschen und Kundgebungen, von den Massen gefeiert, sowie bei Auftritten mit Staatsoberhäuptern aus aller Welt. Als Teil der sozialistischen Mythologie prägten solche Bilder das kollektive jugoslawische Bewusstsein. Sie dienten ursprünglich der ideologischen «Anrufung»³⁷, die zur Identifikation der Bevölkerung mit dem System führen sollte. Durch den veränderten Kontext und die hawaiianische Ukulelen-Musik, mit der das Archivmaterial unterlegt ist, wird diese Praxis der ideologischen «Anrufung» im Tito-Film kenntlich gemacht und durchkreuzt: Die fröhlich-kitschigen Klänge erinnern an paradiesische Zustände und Glücksmomente, wie auch die Bilder damals

33 Sextro: *Mockumentaries*, S. 79.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., Herv. i. O.

36 Lipkin et al.: «Docudrama and Mock-Documentary», S. 26.

37 Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 142.

im ideologischen Gefüge des jugoslawischen Sozialismus einen Idealzustand vermitteln sollten. In ihrer neuen Verwendung erinnern die Bilder nun an ihr ursprüngliches ideologisches Moment.

Später im Film sind es Bilder aus den Kriegs- und Krisengebieten Ex-Jugoslawiens – Kanonenfeuer, Explosionen, schießende Soldaten, Flüchtlinge und Kriegstote –, die innerhalb der filmischen Narration visuelle Irritationen hervorrufen. In Überblendungen mit dem einsam durch die Straßen wandernden Tito-Mimen regen sie ein Hinterfragen der ideologischen Interpretation von Titos Wirkkraft durch die aktuellen politischen Eliten an.³⁸ In der Konfrontation mit der bitteren Realität hebt der Film die Kontinuität und die Verstrickungen zwischen der Politik des Sozialismus unter Tito und des Post-Sozialismus unter Slobodan Milošević hervor – bis der fiktive Tito am Schluss auf die Frage seines Chauffeurs verkündet: «Das Volk ist uneins!» und in der schwarzen Limousine davonfährt. Die ironischen Verschiebungen im Spiel mit bekannten Ritualen, das pluralistische Stimmengewirr sowie die «Umkodierung» kanonischer Bilder müssen den damaligen Zuschauern in Ex-Jugoslawien noch sehr viel näher und damit augenöffnender gewesen sein als einem westlichen Publikum – hatten doch viele Titos sozialistische Regentschaft und seinen Personenkult noch selbst erlebt. Im Spielcharakter des Films unter Bezug auf die Ernsthaftigkeit der gesellschaftlichen Situation liegt eine Aufforderung an die Zuschauer, ihre eigene Positionierung zu überdenken.

MECHANISMEN DER ZIRKULATION UND DIE ANREGUNG ZUR SELBSTVERANTWORTUNG

Der Tito-Film lief nicht nur erfolgreich während mehrerer Wochen des Frühsommers 1994 im Kino, er wurde in der Folge auf VHS-Kassetten 1000fach über Videotheken und Zeitungskioske im ganzen Land verbreitet.³⁹ Auch Straßenhändler, die in jenen Jahren der bitteren Armut überall in den serbischen Städten auftauchten, nutzten das große Interesse, um den Film als Schwarzkopie an ihren Ständen feilzubieten. Dass seine Zirkulation solche Ausmaße zeitigte, ist nicht nur auf seinen Inhalt, sondern auch auf seine «Indexierung»⁴⁰ zurückzuführen. Bereits die Urheberschaft des Dokumentarfilms gab ihm ein subversives Flair. Žilnik war

38 Vgl. Iordanova: *Cinema of Flames*: S. 97f.

39 Dies erzählte mir Žilnik in einem Gespräch im April 2015; vgl. auch die (regierungstreue) Zeitung *Politika*, 01.04.1994.

40 Unter Indexierung versteht Noël Carroll alle kontextuellen und paratextuellen Verortungen, die die Zuschauer in ihre Filmlektüre einbeziehen. Vgl. Carroll: «From Real to Reel», S. 24ff.

seit den 1960er-Jahren ein bekannter unabhängiger Filmemacher der Region, der die Kamera «als Skalpell nutzte, um die Schichten der Gesellschaft zu sezieren.»⁴¹ Außerdem wurde der Tito-Film unter der Schirmherrschaft des oppositionellen Jugendrads B92 auf Flyern, in den verbliebenen kritischen Zeitungen und im Sender selbst beworben.⁴²

Das Label B92 diente als Garant für kritische Formate, und da sich die Informationslage durch alternative Quellen so prekär darstellte,⁴³ war das Interesse an den B92-Beiträgen enorm. Darüber hinaus führten Erwerb und Betrachten der Filme zu einer Art Zusammengehörigkeitsgefühl: Die Dokumentarfilme waren ein Symbol für das Fortbestehen des Widerstands gegen das Milošević-Regime.⁴⁴ Mit jedem weiteren Film wurde dieser bekräftigt. Aus semiopragmatischer Sicht lässt sich die These aufstellen, dass die textuellen und kontextuellen Faktoren der Filme ein Bewusstsein für eine individuelle Verantwortung hervorrufen und die gesellschaftliche Ordnung als wandelbar erkennbar machen: Sie legen einen politisch-aktivierenden Lektüremodus nahe und enthalten so das Potenzial, ihr Publikum zur Selbstverantwortung anzuregen.

Wie der Tito-Film von der Bevölkerung aufgenommen wurde, warum ihn viele regimetreue Medien wohlwollend rezensierten und es vonseiten der Politik keinerlei Reaktionen gab, ist schwer zu beurteilen. In den Artikeln, die nach der Veröffentlichung des Films erschienen, erfährt man nichts darüber. Daran knüpft die Frage an, warum die politische Riege sich nicht dafür interessierte und die weitläufige Verbreitung zuließ. Sie verhielt sich offenkundig widersprüchlich: Auf der einen Seite agierte sie totalitär und ablehnend gegenüber der Kritik am System, auf der anderen Seite aber räumte sie vereinzelten oppositionellen Medien und eben auch Žilniks und weiteren B92-Filmen die Freiheit der Zirkulation ein. Ihre Kinopremiere hatten die meisten dieser Produktionen im Belgrader Kulturzentrum REX, das ebenfalls wie die Filmabteilung 1994 von B92 ins Leben gerufen und betrieben wurde. Das REX galt als Ort kultureller Freiheit, an dem vielerlei Veranstaltungen – meist mit dissidentem Anspruch – stattfanden. Žilnik erklärte diesen Zwiespalt salopp mit dringenderen Problemen, die «Milošević und seine Vasallen» in

41 Decuir: «Old School Capitalism», Übers. A. R. Žilniks Filme waren im ehemaligen Jugoslawien ab 1972 von einem zeitweiligen Aufführungsverbot betroffen und hatten für Žilnik zu einer Phase des Exils (von 1973 bis 1976) geführt (vgl. Prejdová: «People from the Fringes of Society»).

42 Diese Praxis setzte sich auch bei allen darauffolgenden B92-Produktionen fort.

43 Vgl. Thompson: *Forging War*, S. 77.

44 Um die Zirkulationsweisen und das «Feld [der] Auswirkungen» eines Films zu konzeptualisieren, das viele «Bewegungen» aufseiten unterschiedlicher Zuschauergruppen umfasst, «ohne dass darin ein eigentliches Zentrum oder eine eindeutige, lineare Kausalitätsbeziehung auszumachen wäre» (vgl. Tröhler: «Filme, die (etwas) bewegen», S. 122), führt die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler diesbezüglich den Begriff der «Filmöffentlichkeit» ein (vgl. ebd., S. 123).

jener Zeit umgetrieben hätten.⁴⁵ Andere Filmemacher aus dem Umfeld von Radio B92 meinten mir gegenüber, dass die Kritik des Tito-Films zu subtil gewesen sei, um wirklich bedrohlich für das Regime zu wirken. Auch das ist nicht gänzlich schlüssig, da auch andere regimekritische B92-Produktionen nicht an einer Verbreitung über VHS gehindert wurden und selbst am Jugoslawischen Dokumentar- und Kurzfilm-Festival in Belgrad während der gesamten Milošević-Zeit zumindest teilweise gezeigt wurden.⁴⁶ Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass das Regime nach außen hin stets den Eindruck eines demokratischen Staatswesens aufrechtzuerhalten versuchte und die vordergründige Medienfreiheit eine wesentliche Säule dieser Politik darstellte.

Etwas überspitzt, aber wohl mit einem wahren Kern, was das Verhältnis von städtischen zu ländlichen Räumen betrifft, schlussfolgert daher Mark Thompson: «[T]he capital city became the media equivalent of a safari park. International visitors would notice the exotic fauna, often without grasping how marginal they were to the everyday life of the two-thirds of the population outside the invisible fence.»⁴⁷ Allerdings hat das Durchhaltevermögen von B92 trotz seiner marginalen Position späterhin «nicht unerheblich zur Erosion der Herrschaft des autokratischen (rest-) jugoslawischen Präsidenten Slobodan Milošević [beigetragen].»⁴⁸

Es ist davon auszugehen, dass auch die anderen B92-Filme – ähnlich wie Žilniks Film, wenn auch nicht alle im gleichen Ausmaß – ihr Publikum inner- und außerhalb Serbiens über den Handel von VHS-Kassetten fanden. Meine Suche nach schriftlichen Quellen zu den Vertriebswegen war wenig erfolgreich,⁴⁹ obwohl mir die Tatsache, dass die VHS-Kassetten der Filme in reichlicher Zahl und immer weiter kopiert kursierten, von vielen Gesprächspartnern aus dem filmischen und filmwissenschaftlichen Umfeld in Serbien und Kroatien bestätigt wurde – je-

45 Aus dem Gespräch mit Žilnik im April 2015.

46 Vgl. Jelenković: «Politics, Ideology, and Programming Practices». Allerdings stellt die Autorin in ihrer Analyse für die 1990er-Jahre eine wachsende serbisch-nationalistische Prägung des Festivals fest (vgl. ebd., S. 89).

47 Thompson: *Forging War*, S. 106. Trotzdem konnte die Taktik der Regierung nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kritiker in jenen Jahren keinen leichten Stand hatten, dass vielen die Arbeitsmöglichkeiten entzogen waren und sie unter konstantem Druck durch das Regime standen (vgl. Matic «Civil Networking»).

48 Buder: «Nationale Fragen und Kriegsverbrechen», S. 564. Buder spielt mit seiner Äußerung auf die aktive Rolle an, die B92 während der langandauernden Demonstrationen nach Miloševićs Wahlmanipulation im Winter 1996 bis zu dessen Sturz am 5. Oktober 2000 einnahm: Der Sender garantierte und verbreitete unabhängige Nachrichten – auch über ein neu gegründetes, überregionales Mediennetzwerk ANEM (Association of Independent Electronic Media) – und vernetzte so die einzelnen, verstreuten Gruppen, die sich für die Demokratisierung Serbiens einsetzten.

49 Aufgrund der Auflösung und des Verkaufs des Konzerns B92 im Jahr 2010 ist es schwierig, an Informationen über die Filme und ihre Verbreitung, und sogar an die Filme selbst, heranzukommen. Manche der Filmschaffenden und vereinzelte Unterstützer der kritischen Medienarbeit haben den einen oder anderen Film als digitale Version, nur wenige sind online.

doch immer nur als vage Erinnerung: Videokassetten wurden über offizielle und inoffizielle Kanäle vertrieben; Kroaten fuhren über Slowenien nach Serbien und kamen mit verschiedenen Filmkopien des Radiosenders B92 zurück; im Ausland lebende Ex-Jugoslawen waren an kritischen Dokumentarfilmen aus Serbien interessiert, kauften sie auf ihren Reisen nach Belgrad oder ließen sie sich sogar per Post zuschicken. Der Regisseur Janko Baljak spricht an, dass die meisten Filme hauptsächlich in geschlossenen Zirkeln der Opposition und vereinzelt in liberaleren Städten Serbiens gezeigt wurden.⁵⁰ Darüber hinaus dienten sie der Information eines westlichen Publikums und liefen an vielen internationalen Filmfestivals.⁵¹

DAS POTENZIAL VON FILMISCHEM AKTIVISMUS

Die Produktion unabhängiger Dokumentarfilme im Serbien der 1990er-Jahre lässt sich als «aufrechtzuerhaltende» Hoffnung charakterisieren – als ein Element der Bandbreite filmischen «Bewegens».⁵² So meint Veran Matić, der langjährige Chefredakteur von B92: «Harbouring hope and keeping it alive was the most essential task of Radio B92 which helped interconnect and develop citizens' consciousness and civil movement in Serbia and Yugoslavia.»⁵³ Auch wenn der Sender nur in der serbischen Hauptstadt zu hören war, so war das Wissen um seine Existenz und um den Mut seiner Macher ein Allgemeingut, das in allen ehemaligen jugoslawischen Staaten wie auch in westlichen Ländern kursierte. Wer sich der Plattform anschloss, engagierte sich für die Aktivierung des politischen Bewusstseins der Bevölkerung, die sich erst langsam aus einer Jahrzehnte dauernden Bevormundung befreien musste, und für den politischen Umbruch, der weder plötzlich zu erreichen war noch von außen organisiert werden konnte.

Das Filmschaffen, das gerade nicht auf Belehrung, sondern auf Anregung beruhte, kann mit seinen zum Teil sehr subtilen Erkundungen des Verhältnisses von politischer Macht und gesellschaftlicher Wirkkraft als Mittel gelesen werden, diesen Wandlungsprozess mitzugestalten. Die Filme, die außerhalb offizieller Kanäle zirkulierten, dienten als hoffnungsvolle und damit aktivierende Botschaften: Aufseiten der Filmemacher und der Plattform B92 wurde ihnen die transformatorische Kraft zugestanden, das Bewusstsein für Eigenverantwortung zu schüren. Auf-

50 Trbic: «Taboo Serbia».

51 Žilniks Tito-Film lief u. a. an Festivals in Deutschland, Italien, England, Portugal und Russland.

52 Vgl. Tröhler: «Filme, die (etwas) bewegen», S. 117.

53 Matić: «Civil Networking», S. 181.

seiten der Zuschauer bekamen die Filme allein schon durch ihre im oppositionellen Umfeld der Plattform B92 verortete Existenz politische Relevanz, und textuelle wie kontextuelle Kriterien der zirkulierenden Dokumentarfilme wirkten auf eine politische Lektüre ein.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg, Berlin: VSA 1977.
- Buder, Bernd: «Nationale Fragen und Kriegsverbrechen im ex-jugoslawischen Dokumentarfilm». In: *Südost-Europa* Jg. 56, 2008, H. 4, S. 556–571.
- Bussemer, Thymian: *Propaganda: Konzepte und Theorien*. 2., überarbeitete Auflage (Erfstauflage: 2005). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Carroll, Noël: «From Real to Reel: Entagled in Nonfiction Film». In: *Philosophic Exchange* Jg. 14, 1983, H. 1, S. 4–45.
- Decuir, Greg, Jr.: «Old School Capitalism: An Interview with Želimir Žilnik». In: *Cineaste* 2010, <http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive> (15.06.2014).
- Gagnon, V. P., Jr.: *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*. Ithaca (NY): Cornell University Press 2004.
- Iordanova, Dina: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute 2001.
- Jelenković, Dunja: «Politics, Ideology, and Programming Practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival Abandoned the Idea of Yugoslavia». In: *New Review of Film & Television Studies* Jg. 14, 2016, H. 1, S. 76–92.
- Kessler, Frank: «Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema». In: Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (Zürcher Filmstudien 24). Marburg: Schüren 2010, S. 61–73.
- Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane: «Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons». In: Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson (NC), London: McFarland & Company 2006, S. 11–26.
- MacDonald, David Bruce: *Balkan Holocausts? Serbian and Croatian Victim-Centred Propaganda and the War in Yugoslavia*. Manchester: Manchester University Press 2002.
- Matić, Veran: «Civil Networking in a Hostile Environment: Experiences in the Former Yugoslavia». In: Schuler, Douglas; Day, Peter (Hg.): *Shaping the Network Society: The New Role of Civil Society in Cyberspace*. Cambridge (MA), London: The MIT Press 2004, S. 159–183.
- Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Melčić, Dunja: «Zwischen Pluralismus und Denkdiktat». In: Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 312–324.
- Odin, Roger: *De la fiction*. Brüssel: De Boeck 2000.
- Odin, Roger: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz». *Montage/av* Jg. 11, 2002, H. 2, S. 42–56.
- Prejdová, Dominika: «People from the Fringes of Society are the Spiritus Movens of Life

- in the Balkans. An Interview with Želimir Žilnik», 2005, <http://www.zilnikzelimir.net/people-fringes-society-are-spiritus-movens-life-balkans> (30.07.2016).
- Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2009.
- Skopljanac Brunner, Nena; Gredelj, Stjepan; Hodžić, Ćlija; Krištofić, Branimir (Hg.): *Media & War*. Zagreb, Belgrad: Centre for Transition and Civil Society Research / Agency Argument 2000.
- Smith, Christopher H. (Hg.): *Political Turmoil in Serbia: Hearing before the Commission on Security and Cooperation in Europe*. One Hundred Fourth Congress. Second Session. Printed for the Use of the Commission on Security and Cooperation in Europe. Washington (DC): U. S. Government Printing Office 1996.
- Sretenović, Dejan: «Art in a Closed Society». I_CAN International Contemporary Art Network 2003, http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textd224.html?id_text=36 (30.07.2016).
- Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014.
- Thompson, Mark: *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Hercegovina*. Revised and Expanded Edition. Luton: University of Luton Press 1999.
- Trbic, Boris: «Taboo Serbia: An Interview with Janko Baljak». In: *Senses of Cinema* 2000. <http://sensesofcinema.com/2000/eastern-european-cinema/baljak/> (30.07.2016).
- Tröhler, Margrit: «Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films». In: Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (Zürcher Filmstudien 24). Marburg: Schüren 2010, S. 117–134.
- Zutavern, Julia: *Politik des Bewegungsfilms* (Zürcher Filmstudien 34). Marburg: Schüren 2015.